

TARTU ÜLIKOOI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

Etenduskunstide osakond

Tantsukunsti õppekava

VALERIA JANUŠKEVITŠ

**BALLETI KONTSEPTSIOONI MUUTMISE OLULISUSEST
KAASAEGSES TANTSU ÕPETAMISE KONTEKSTIS**

Tantsuõpetaja kutse lõputöö

Juhendajad: Anu Ruusmaa, Eesti Teatri ja Muusikaakadeemia, lektor

Kai Valtna, Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia, lektor

Kaitsmisele lubatud

(juhendaja allkiri)

Viljandi 2017

SISUKORD

SISSEJUHATUS	3
1. EELLUGU	6
2. ESIMENE FAAS	9
3. TEINE FAAS	11
3.1 Kaasaegne ballett	17
4. KOLMAS FAAS	22
4.1 Muutes kontseptsiooni	23
5. JÄRELDUSED	28
KOKKUVÕTE	31
KASUTATUD ALLIKAD	33
SUMMARY	35
LISAD	37
Lisa 1 Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks	37

SISSEJUHATUS

Käesolev õpetaja lõputöö on loomulik jätk minu seminaritööle, mis sai ajendi minu enda isiklikust kokkupuutest kahe teineteisele vastanduva tehnikaga, kaasaegne tants ja ballett. Nägin probleemina kahe vastandliku liikumiskvaliteedi ühildumist kehas ning vastavate kvaliteetide õigeaegset kasutust. Probleemipüstitus pööras tähelepanu tantsija identiteedi kujunemisele erinevate tehnikate kontekstis. Kuigi enda seminaritööga räägin võimalusest näha tantsu kui kehastatud etenduskunsti, et selle abil tantsija identiteeti demokratiseerida, püüan enda õpetaja lõputööga jõuda arusaamiseni, mil viisil võiks näha balletitunni toimimist ja balletti üldse Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias (edaspidi TÜ VKA), et see lihtsustaks tehnikate ühildumist kehas.

Käesolev töö ei ole õpetaja lõputöö praktikatundide kirjeldus ning õige tunni ülesehituseni jõudmine, kuigi võib anda ka põgusa ülevaate minu poolt antavatest balletitundidest. Nimelt, praktikas läbiviidud tundide käigus kerkisid üles uued küsimused, mis ajendasid mul antud teemat käsitlema põhjalikumalt kui pelgalt „õigesti“ antava tehnikatunni valemmini jõudmine. Antud tööks võibki lugeda nende küsimiste üleskerkimist ning vastuste otsimise käiku ning on seetõttu jaotatud faasideks, mil ühe küsimuse vastus toob mind järgmise küsimuseni.

Töö **esimeses peatükis** annan ülevaate eelloost, kus kirjeldan enda õpetaja lõputöö lähtepunkti ning mis põhjusel osutus TÜ VKA 2.-3. kursuse tantsutudeng minu sihtgrupiks. Toon sisse „välja“ mõiste ning seletan selle toimimist ning olulisust, mõistmaks erinevust balleti ja kaasaegse tantsu tehnikate vahel. Selgitan ka enda esimest eesmärki - läbi balletitundide vaatluse ning enda tundide läbiviimise uurida, mis on need kriitilised kohad, mis pigem „lukustavad“

õpilast ning mil viisil on võimalik vältida õpilase balleti „raamidesse“ paigutamist, püüdes läbi avastuste pakkuda endapoolset lahendit.

Töö **teises peatükis** kirjeldan enda praktika toimimise käiku. Kuidas ma läbi uurimusliku õpetamismeetodi ehitasin üles enda poolt antavate tundide sisu ja otsisin mõtestatust, et see saaks toetada põhiõppejõu poolt antavaid tehnikatunde. Otsisin vastust enda eelnevale küsimusele, leides, et probleem miks õpilane on „lukus“ ei tulene mitte tehnika nõrgast baasist vaid probleem on laiem. Nägemus ja suhtumine balletti on kui millessegi ületamatusse, püüdlus on pigem jäljendada ja järgi jõuda vormile mis ongi mõeldud olema elitaarne ja kättesaamatu. Seetõttu kujunes uueks eesmärgiks leida viis, kuidas kujundada ümber nägemus balletist ning luua tund, kus tegeletakse kaasaegse balletiga nii, et õpilane saaks balletitehnika sisust aru.

Kolmandas peatükis keskendun kaasaegse tantsu ja balleti tehnika väljade erinevusest arusaamisele. Toon nähtavale väljade erineva nägemuse kehast, kehalisusest ja liikumisest. Pööran tähelepanu liikumisfilosoofilistele erinevustele kuid leian, et nii ballett kui kaasaegne tants¹ tegelevad samade liikumisprintsipidega, mis on kasutusel kaasaegse tantsu sõnavaras. Jõuan selleni, et kaasaegne balletitund peaks olema oma olemuselt uurimuslik, individuaalselt tantsija keha põhine, liikumiselt seespidiselt väljapoole kasvav, rakendama kehale omaseid füüsilisi liikumisprintsipe enda kasuks nii, et õpilane oleks sealjuures väga kehateadlik. Oluline on, et kaasaegsel tantsutunnil ja balletitunnil oleks ühine pinnas kuhu peale toetuda – anatoomiast ja kinesioloogiast pärinev sõnavara, mis toetab seespidist mõtlemist. Kuigi see vastab mu eelnevale küsimusele, tõi antud järeldus mind uue küsimuseni. Kas me saame ümber kujundada balletikontseptsiooni TÜ VKA jaoks, sest see kätkeb endas enam kui tunni muutmist. Me peaksime muutma kultuuri. Põhjus, miks me soovime kontseptsiooni muuta on tantsija identiteedi kujunemisest lähtuv, selleks, et tantsija ei peaks end identifitseerima kartesiaanliku kehanägemise kaudu.

Töö **neljandas peatükis** proovin ümber kujundada balleti kontseptsiooni TÜ VKA jaoks. Selleks kasutan kunstiteooriast pärit kunstiteose lahkamist kaheks – sisu ja vorm. Tegeledes balletitehnika kui sisuga ning balleti stiili kui vormiga, kus balleti stiil tegeleb ka tehnikaga aga balletitehnika ei pea stiiliga tegelema. Jõuan arusaamiseni, et balleti stiil ja kultuur on omavahel seotud ning nende eristamine tehnikast aitab meil lahutada tehnikat kultuurist, et kasutada antud

¹ Kaasaegne tants kui hübriidvorm, mis on mõjutatud mitmetest kehatehnikatest ning võtab arvesse keha loomulike omadusi.

tehnikat teisel väljal. Jõuan selliselt balletitehnika konteksti muutmiseni TÜ VKA jaoks, kus kaasaegse tantsu väljast tulenev kultuur ja nägemus kehas liidetakse tehnikale.

1. EELLUGU

Minu õpetaja lõputöö sai lähtepunkti erinevusest, mida ma nägin, osaledes balletitundides vahetussemestril Anton Bruckner Privatuniversität'is Austrias, võrreldes balletitundidega Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias. Anton Bruckner Privatuniversität koolitab kaasaegseid tantsijaid ning etenduskunstnikke, põhirõhk on küll professionaalse tantsija koolitusel, kuid õpilaste õppekavasse kuulub nii pedagoogika (iseseisvalt tundide andmine) kui ka kompositsioon. Kokkuvõetult näis tunni põhierinevus seisnevat selle mõjust tantsijale – näis, et tantsija on oma liikumiselt vabam, sooritus on dünaamilisem ning ka plastilisem. Tulemus näib koonduvat sellele, et õpilastelt ei nõuta mitte pikaajaliste traditsioonidega tehnika vormi täitmist, vaid seda nähakse kui vahendit ning vajadusel kohandatakse tehnikat vastavalt tantsijale. Balleti tehniline täpsus on küll oluline, kuid tantsija kohandab nõudmised enda keha järgi, mitte vastupidi, sest nõudmised, mis ei sobi tantsija anatoomiliste iseärasustega, ei võimalda saavutada dünaamilist liikumist ning ohutut sooritust. Ballett on vahend, et avastada ja vormida enda keha, mitte eesmärk omaette – järgitakse küll balleti esteetikat, kuid oluline märksõna on orgaanilisusel.

Oma lõputööd viisin läbi Tartu Ülikooli Viljandi kultuuriakadeemia 2.-3. kursuse tantsukunsti üliõpilaste balletitunnis. Esialgu nägin eesmärgina balletitehnika õpetamist kaasaegsele tantsijale nii, et see toetaks tantsijat ilma, et püüaks teda tehnika raamidesse suruda. Soovisin, et tehnika-tund ei jääks pelgalt treeningtunniks vaid pakuks tantsulisemaid kombinatsioone ning oleks liikumiselt dünaamilisem. Leidsin, et praktikat on kõige parem viia läbi TÜ VKA's, sest õpilane on pidanud omandama teadmised õigest tehnikast (v.a värskelt sisseastunud) ja õpilane on kaasaegse tantsu suunitlusega, seega ei peaks balletitund jääma ainult keha treenimise tasandile,

vaid ka haarama endasse keerukamaid koordineerimiseid nagu on omandatud liikumissõnavara sidumine pikematesse jadadesse, arendades ja kinnistades sel viisil tantsija liikumissõnavara.

Akadeemiliste õpingute lõpuks saavad TÜ VKA Tantsukunsti õppekava üliõpilastest õpetajad ja koreograafid, kes on kaasaegse tantsu suunitlusega. Õpingute jooksul on õpilased ka tantsija rollis, olles osalised kaasüliõpilaste loodud kompositsioonitöödes. Seetõttu on balletitunnil päris mitu ülesannet, mis hõlmavad õpetaja, koreograafi ja ka tantsija koolitust. Õpilase ülesanne tunnis pole mitte ainult enda keha arendamine, vaid ka süsteemi õppimine nii, et ta saaks balletitehnikat tulevikus õpetajana rakendada, samuti on oluline ka õpilase koreograafilise keele rikastamine. Tolles ajahetkes mil alustasin enda õpetajapraktikat tundus mulle, et antud hetkel ei toetanud balletitunnid täielikult enda eesmärki TÜ VKA's. Luues paralleele enda kogemusega Austrias nägin, et TÜ VKA's lähenetakse balletitehnikale sarnaselt, tegemist on siiski kaasaegse balleti tunniga – näiteks nõutakse tudengilt tema füüsisest lähtuvat väljapoolsust, kuid miski siiski piirab neid, sest nende sooritus näib pigem vormi täitvat kui tehnikat dünaamilise liikumise tarbeks rakendatavat.

Järjest enam hakkas mulle pakkuma huvi millisel kujul peaksid olema balletitunnid läbi viidud TÜ VKA's lähtudes sihtgrupist. Eesmärgiks kujunes läbi balletitundide vaatluse ning enda tunde läbi viies uurida, mis on need kriitilised kohad, mis pigem „lukustavad“ õpilast ning mil viisil on võimalik vältida õpilase „raamidesse“ paigutamist, püüdes läbi avastuste pakkuda endapoolset lahendit või vähemasti suunata õpilast ise otsima endale abi. Olgu öeldud, et minu eesmärk polnud jõuda ideaalse tunni struktuuri ülesmärkimiseni, millel näpuga järke ajada saaks, eesmärk oli siiski jõuda arusaamisele kogu kaasaegse balletitehnika toimimisest TÜ VKA's. TÜ VKA tantsija on siiski üsna lai sihtgrupp, lõpuks sõltub tunni ülesehitus täielikult kursuse moodustavatest üliõpilastest ehk nende eelnevatest kehalistest kogemustest ning ka liikumise vastuvõtlikkusest. Lõpuks on meie eesmärk saada balletitehnika kaasaegse tantsu teenistusse, seega me peame kasutama ka kaasaegset tantsu balleti teenistuses. Soovides kasutada balletitehnikat arendamiseks ja rikastamiseks kaasaegse tantsija kehateadlikust ning liikumist, peaksime leidma ühise lähenemisnurga.

Balleti väli² ja kaasaegse tantsu väli on erinevad, see tähendab, et kummalegi väljale iseloomulikud sotsiaalsed ja sümbolilised väärtused on erinevad, samuti ka ajalugu ja kultuur.

² *Champ* - mõiste pärineb Pierre Bourdieu'lt ning tähistab erinevaid sotsiaalseid ruume (poliitika väli, majandusväli, kultuuriväli). Originaalkeeles, mis on tema mõiste.

Tantsutehnika ajalooline voolavus kultuuris määrab ära tehnikale omased prioriteedid, need prioriteedid loovad kontseptsioonid liikumisest ja kehast, juhendades tantsijat aru saama dünaamikast, pingutusest, motivatsioonist (seespidine või välispidine) ja kehasse suhtumisest, ruumi hõlmamisest ja määratlemisest suhtes kehaga. Need on kontseptsioonid millega tantsija igapäevaselt tegeleb ning mis kujundavad tema suhtumist kehasse ja liikumisse.

Kuna TÜ VKA's toimetame kaasaegse tantsu väljal, pole mõistlik balletitundi astudes hakata toimetama ainult balletivälja kontseptsioonide alusel, leian, et targem on tegutseda selle välja printsiipide toel mis on antud olukorras ülene. Seega võiks olla loomulik üle võtta kaasaegse tantsu väljale omaseid kontseptsioone liikumisest ja kehast, et need saaks olla balleti teenistuses.

2. ESIMENE FAAS

2016. aasta sügisel alustasin enda õpetaja lõputöö raames tundide andmist Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias, Tantsukunsti erialal. Esialgu asendasin balletiõppejõudu (Jane Raidma- Voolaidu) viies läbi balletitehnika tunde teisele ja kolmandale kursusele eraldi, kaks korda nädalas, seda kahel järjestikusel nädalal. Kuna õpilased olid tulnud suvevaheajalt, mil nende füüsiline koormus oli üsna minimaalne, oli ka balletitundide eesmärk õpilane ette valmistada suuremaks koormuseks ning aidata tal taasavastada enda keha balleti raamistikus. Selleks veetsid õpilased esimese tunni põrandal, sooritades harjutusi, mis on mõeldud süvalihaste aktiveerimiseks, väljapoolsuse parandamiseks, telje leidmiseks ning puusa stabiliseerimiseks. Järgnevatel tundidel vähendasin järk järgult põrandal harjutuste tegemisele mõeldud aega ning liikusime tugipuu harjutuste juurde.

Peale esimest kahte nädalat hakkasid minu poolt läbiviidavad balletitunnid toimuma regulaarselt kord nädalas neljapäeva hommikuti kell 8.30. Oktoobriks oli tekkinud kindel grupp, kes ka püsivalt tundides osalesid – 8 õpilast, neist 5 teise kursuse tudengit ning 3 kolmanda kursuse tudengit. Pidasin oluliseks, et tegelen kindla grupiga, et saaksin neid analüüsida ning uurida kuidas mõjub õpilastele minu poolt valitud harjutuste järjepidev rakendamine. Endapoolt läbiviidavate tundide põhjal sain tegeleda pidevalt analüüsiga, et jõuda selleni, mis piirab õpilase arengut ning mis aitaks tema arengule antud tehnika kontekstis kaasa.

Esmalt külastasin tihedamalt ka Jane Raidma- Voolaiu tunde (õpilaste püsiv õppejõud) ning kasutasin tema poolt loodud kombinatsioone ka enda harjutusvaramus. Eesmärgiga kinnistada õpilasele nädala alguses õpitut (Raidma- Voolaiu balletitunnid olid esmaspäeviti ja teisipäeviti) arvates, et läbi korduste saab õpilane ka teatava kindluse tehnikas. Peagi sain õpilastelt

tagasisidet, et see neid paraku ei aita, nimelt vajavad nad tundi, kus nad saaks tegeleda pidevalt küsimisega. Materjal peab olema edasi antud nii, et õpilased saaksid uurida ja tegeleda sellega, mis ja kuidas nende kehas toimib, et leida kinnitus või saada märkusi, mille kallal veel töötada. Kuna nädala alguses toimuv tund on nagunii nõudlik, siis võiks minu poolt läbiviidav tund toetada õpilast näiteks läbi baasteadmiste kinnistamise ja balleti joondumisele ning liikumise vormist arusaamisele keskendumisele, sest kui alus on olemas, on tehnikat lihtsam ka keerukama materjali ja teiste tundidega siduda (kaasaegne, modern ja miks mitte ka lavaline rahvatants, oma liikumise loomisel ka kompositsioon ja improvisatsioon). Seetõttu pühendasid õpilased rohkem aega ka tugipuu ääres, kui keskel olles. Harjutused, mis olid valitud keskel sooritamiseks, olid pigem tantsulised ning liikumiselt dünaamilised pikemad kombinatsioonid. Erinevalt tüüpilisest balletitunnist, kus keskel sooritatavad harjutused algavad *adagiost* ning lõppevad suurte hüpetega, võtsin vabaduse pöörata tunnis suuremat rõhku ühele neist ning tugipuu harjutused olid loodud mõeldes eesmärgile. Näiteks valides tunni teemaks suured hüpped, sidusin harjutustesse rohkem *plied*, kasutasin pidevat raskuse vaheldumist, et õpilane keskenduks enda puusa stabiliseerimisele ning võtsin aega, et lihased, mis vajavad suurteks hüpeteks rohkem venivust, saaksid harjutuste jooksul läbi töötatud.

Kuna rakendasin enda tundides uurimuslikku õpetamismeetodit, sain õpilasi analüüsides igas tunnis vahetut tagasisidet, mis on nende jaoks kõige problemaatilisemad kohad balletitehnikas. Ma võiksin loetleda, et probleemiks on liigutuse kvaliteedist arusaamine ning selle kvaliteedi rakendamine või siis individuaalselt enda keha õige joondumise leidmine ja selle järgi ka telje leidmine või siis õige väljapoolsuse otsimine. Paraku näen probleemi aga palju laiemalt – nägemus ja suhtumine balletti kui millessegi ületamatusse, püüdlus on pigem jäljendada ja järgi jõuda vormile, mis ongi mõeldud olema elitaarne ja kättesaamatu. Seetõttu hakkasin üha enam otsima viise, kuidas kujundada ümber nägemus balletist ning luua tund kus tegeletakse kaasaegse balletiga nii, et õpilane saaks balletitehnika sisust aru.

3. TEINE FAAS

Balleti ajalugu ulatub 16. ja 17. Sajandi Itaaliasse ja Prantsusmaale. 1662. aastal asutas Louis XIV kuningliku tantsuakadeemia – *Académie Royale de Danse*. Selle direktor Pierre Beauchamp pani kirja sammud ja positsioonid, sealhulgas viis jalgade positsiooni, mis on tänapäeva balletitehnika aluseks (Castle 2000. Lk 6-7). Erinevad piirkonnad kus hakati balletti esitama nagu Itaalia, Prantsusmaa, Taani, USA, Venemaa on suuresti mõjutanud selle arengut ning läbi selle on saanud klassikaline ballett ka oma tänapäevase kuju. Taani Kuningliku Balleti trupi liige ning selle arengu suurim mõjutaja August Bournonville (1805- 1879) pani kirja nõudmised enda õpilastele (Cohen & Copeland 1983, lk 239):

1. Füüsilised aspektid, mis on olulised, et tantsija oleks edukas: olulised on ilus nägu ja veetlevad keha proportsioonid. Kõrge musikaalsus toetab ja annab iseloomu nendele füüsilistele tantsu kvaliteetidele;
2. Tantsija ettevalmistust toetab õpilase intellektuaalne areng. Artistlikku küpsust loob tantsu kõikide aspektide vaatlemine suhtes iseendaga;
3. Graatsia on üks olulisim kõikidest artistlikest omadustest. Kergus on tantsutehnika eeltingimuseks, omaseks peavad saama ka enesekindlus või hoitud maneer;
4. Kõige olulisem tantsija omadus on dünaamiline lavaline olek. Näitlejameisterlikkus on tantsija enda karakteri peegeldus. Žestikuleerimine peab olema selgesti mõistetav;
5. Viimaks, kõik need elemendid saavad ilmned, kui need on läbi nõutavate tehniliste oskuste tantsijas juurdunud. Korrektelt väljapoole pööratud jalad, õige puusade, õlgade ja pea asend loovad ühtse terviku.

Selline käsitlus määrab ära tehnika olemuse – tantsija vormimine, veel enam tema tükkideks jaotamine ning selle läbi kõikide osade tervikuks kujundamine. Prantsuse filosoof Michel Foucault kirjeldab kuidas sõduri keha muutub võimu objektiks, mida valvata, distsiplineerida, manipuleerida, vormida, dresseerida; keha, mis kuuletub, vastab, muutub osavamaks ja omandab mitmesuguseid üha kasvavaid jõude. Selleks „tükeldatakse“ keha ja neid tükke töötatakse detailselt läbi, talle avaldatakse lakkamatut survet, teda püütakse võtta haardesse mehhaanika enda tasandil, ohjates tema liikumisi, žeste, poose. (Foucault 2014, lk 196) Mõlemad käsitlused kehast on orienteeritud eesmärgile allutada keha nii, et see saaks olla meie idee teenistuses. Seega võiks öelda, et balletitantsija keha muutub idee objektiks, oluline pole mitte keha kui subjekt ja iseenese objekt, vaid keha mida saaks töödelda, selle struktuurilised aspektid. Selline vaatlus kehast lahutab struktuuriliste aspektidega keha elavast kehast (keha mis on temaga koguaeg kaasas, millel on tunded, emotsioonid, tajud ja aistingud). Kogetav ehk seepidist vaadeldav keha pole oluline, keha objektiseeritakse ning vaadeldakse väljastpoolt.

Laval ei liigu mitte enam inimene vaid objekt, mida on töödeldud kandmaks edasi ideed esteetikast. See esteetika on matemaatiline, ilu on mõõdetav kehaosade analüüsi ning muusikasse liikuvate osade täpsuse läbi. Tantsija, kelle keha on tükkideks jaotatud, ei saagi näha enda keha kui tervikut vaid tükkide summana. Tantsija pole loodud tundma, tajuma mõtestama liikumist enda keha pinnalt, ta on loodud enda „mina“ kaotama (vähemasti ei tule see temaga lavale kaasa). Tantsija isiksusena peab õppima eristama „end“ oma kõikide inimlike aspektidega ning püüdlema balleti idealistliku nägemuse poole tantsijast. Ilu ei peitu loomulikkuses ja inimlikkuses vaid vormi ideaalses täitmisel. Seetõttu võib arvata, et balletis on eetilise rääkida kehast, mida tantsija omab, mitte mis ta on, ning selle tulemusel tantsija objektiseeritakse.

Kuigi Bournonville kirja pandud nõudmised võivad ka praegugi tugevasti mõjutada seda, kellest saavad balletitantsijad või kellel on üldse võimalus vastavat õpet saada, ei ole antud nõuded normiks kaasaegses balletitunnis. Balletti on võimalik teha lähenedes sellele kui väljakujunenud, muutumatule vormile, mida rakendada tantsija peal, aga seda on võimalik vaadelda ka uurimuslikult – tegeledes keha ja tema kasutusvõimaluste uurimisega ajalooliselt väljakujunenud balletitehnika vormi kontekstis. Püüdes etteantud vormi lihtsalt täita, lähtutakse vaid füüsilistest eeldustest, mis tähendab, et õpilasel, kellel pole eeldusi, pole ka võimalust tehnikat enda tarbeks rakendada. Selle tulemuseks on tantsija kes on „lukus“ ning seetõttu jääb tema sooritus „eelduste puudumise“ taha. Lähtudes aga igäühe kehast on tehnika kõigile kehapõhiselt kättesaadav, see tähendab, et tantsija saab tehnikat enda kasuks tööle rakendada. Tehnika on individuaalselt

kohandatav ja tantsija keskendub iseendale, luues tehnikast teistsuguse arusaamise ja kasutuse. Kaasaegsel tantsijal ei pea olema balletitantsija eeldusi, aga tal peab olema kriitilist mõtlemist, analüüsioskust, arusaamist oma kehast kui tervikust ning selle füüsilistest aspektidest, mida liikumisel rakendada. Kaasaegne tantsija ei saaks end identifitseerida Bournonville nõudmistega järgi, küll aga toetavad ka teda kõrge musikaalsus, tantsu kõikide aspektide vaatlemine suhtes iseendaga, enesekindlus, dünaamiline lavaline olek, näitlejameisterlikkus ja täpsus. Ilmselt toetaks ka balletitantsija dünaamilisust keha füüsilisusest lähtumine, analüüsioskus aitaks liikumist mõtestada, et see ei jääks pelgalt soorituseks. Kriitiline mõtlemine ning keha terviklik nägemine ei ole iseloomulikud küll keha drillimisele, kuid saaksid toetada tantsijat, mil temaga tegeleb kaasaegne koreograaf või kui temalt nõutakse kehalisust (kaasaegne ballett).

Kõrgharidustasandil balletiõpe ei tohiks piirduda balleti välise kuvandi rakendamisega. Õpe ei saa jääda pealiskaudseks, vaid peab igast indiviidist lähtudes rakenduma ning minema süvitsi. Pealiskaudsuse all pean silmas pelgalt vormi ja esteetika täitmist, jättes kõrvale kehale loodavate nõuete funktsioonide arusaadavaks tegemist – õpilane tegeleb enda keha uurimisega ajalooliselt välja kujunenud tehnika kontekstis, oluline on see, mis ja kuidas kehas toimub.

Balleti uuendamine ei ole uus kontseptsioon, seda on tehtud ka varem. Näiteks on balletis kasutatav sõnavara pidevalt täienenud. Oluline on mõista, et uuendused ja uued nõudmised koreograafide poolt ei saa jääda vaid lavale vaid peavad tantsijat toetama ka treeningsaalis.

Püüdes leida uut ja põnevat, andis Diaghilev võimaluse koreograafidele eksperimenteerida ja avardada klassikalise balleti koreograafia piire vene balletimaastikul, klassikat mitte ei unustatud vaid kohandati. 20. sajandi alguses avardus ballettides kasutatav sõnavara, kuid treeningmeetodid jäid traditsioonilisteks, näiteks kasutati koreograafias paralleeli või isegi sissepoole pööratud jalgu, ebatraditsioonilisi positsioone kätes – klassikaliselt treenitud tantsijatelt eeldati liikumisvõimekust mis oli nende treeninguga vastuolus. (Paskevskaja 2005, lk 19)

Varajased moderntantsu innovaatorid ei püüdnud enam liikumist konteksti sobitada vaid hülgasid balleti esteetika ning mõistsid selle hukka, kui ebapiisava treeningtehnika nende eesmärkide täitmiseks. Seda tehes uurisid nad liikumise alust, arendasid teooriaid, et põhjendada enda valikuid ning sõnavara, et seda väljendada. Martha Graham ehitab enda tehnika „*contraction and release*“ kontseptsioonile; Doris Humphrey „*fall and recovery*“. Veel

varasemalt, Isadora Duncan tutvustas „*centre*“ kontseptsiooni, millele kõik tantsijad on hakanud tuginema. Järgmise põlvkonna moderntantsu koreograafid kaldusid rõhutama neid liikumise omadusi, mis sobitusid kõige paremini nende vajaduste ja mentaalsusega, kasutades liikumise omadusi selleks, et luua liikumist, mis peegeldaks nende endi individuaalsust. Kuigi paljud limiteerisid enda katsetused vaid koreograafia väljale, toodi uusi liikumisvõimalusi, mida avastada ja rakendada ka treeningsõnavarasse. Paljud koreograafid arendasid välja harjutused, et treenida tantsijaid liikumaks nendele iseloomulikus esteetikas. (Paskevskaja 2005, lk 19)

Paradoksaalselt, selle asemel, et tekitada veel suuremat vastandlikkust balleti ja moderntantsu vahel, tõi antud protsess mõlemad tehnikad üksteisele lähemale. Hilistest 1970ndatest hakati moderntantsu ning balletti õpetama kõrgkoolide tantsuosakondade ühises programmis; ning koreograafid hakkasid vabalt kaasama mõlemale tehnikale iseloomulikke liikumisi enda teostes. Balleti kaasamine kõrgharidusse oli vaikiv kinnistus balleti treeningu võimest suurendada tantsijate tehnilist võimekust. (ibid 2005, lk 19)

Eelnev on tõestus sellest, et ükski tehnika ei peaks olema nähtav enda vormilt muutumatuna. Oluline on kasutada balletitehnikat sihtotstarbeliselt nii, et see lõpuks toetaks meie poolt loodud eesmärke. Looks tantsijale tugeva tehnilise baasi, toetaks füüsilist arengut ja rikastaks liikumiskeelt ning aitaks tehnikat teistes tundides õpituga siduda. Tänapäeval me ei tegele enam küsimusega, miks on balletitehnika õppimine vajalik (uurida ja arendada end väljatöötatud tehnika kontekstis; tehnika kasutab liikumise erinevaid vorme: hüppeid, pöördeid jne; tunni ülesehitus katab terve keha tööd; nõuab ajult ja kehalt täpset koordineerimist, seda mõlema kehapooliga, eest taha ja ka tagant ette; nõuab kehalt ruumiga suhestumist; lisaks musikaalsuse ja fraseerimise õppimine) oluline on see, mil viisil me antud tehnikat edasi anname.

Enda seminaritöös kirjutasin tantsija identiteedi kujunemisest balleti ja kaasaegse tantsu tehnika näitel, kus nägin probleemi selles, et vastandlikud tantsutehnikad kujundavad tantsija identiteeti ning seetõttu tuleb leida viis kuidas vastandlikke prioriteete kehas ühtsustada. Leidsin, et kui me räägime tantsust kui kehastatud etenduskunstist, taandamata seda tehnikale, loome võimaluse tantsija identiteeti demokratiseerida. Oluliseks ei muutu mitte tehnika, vaid tantsija võime liikumist enda kehaga läbi elada ja läbi selle ideed edasi kanda. Tehnika muutub sellises käsitluses abivahendiks. Me ei kaota seda, tehnika on endiselt vajalik, et tantsijal oleks vahend, mille abil enda keha uurida ja kontrollitavaks muuta.

Kehastamine on protsess, mis annab ideedele materiaalse vormi. Samuti on see protsess, milles seisvad ideed üles kerkivad. Tantsus sulandab see ideed ühte liikumise ja liikumise sooritajaga. Tantsutöö kehastamine sulandab kõik osalejad sündmusesse, mitmekihilisse reaalsesse protsessi. Reaalne vorm ilmneb helis ja pildis, erinevates meediumites, mis on eripärased igale etendusele ja sündmusele. Liikumise kehastamine tantsija poolt on keeruline protsess. See on rohkemat kui tantsija kehasse liikumise saamine ja rohkemat kui nende füüsiline keha, lihas ning nahk. Liikumise kehastamine hõlmab kogu inimest, inimese elatava keha olemise teadvustamist, selle kogemuse elamist, liikumismaterjali eesmärgistamist. See hõlmab iseenda ruumis olemise tajumist ning enda heli kuulmist, koos kinesteetilise teadlikkusega liikumise loomist ja kontrollimist. (Preston-Dunlop & Sanchez-Colberg 2002, lk 7)

See tähendab, et kehastamine nõuab meil arusaamist kehast kui subjektist. Sellist keha saab kujutada ette, temast rääkida ja tööle panna, kui kohtleme keha kui tervikut. Ballett seda ei tee, sest keha ei kohelda kui tervikut, vaid kui osade summat.

On arusaadav, et keha, mis kuulub kellelegi teisele, peabki tükki jaks jagama, moonutama, ära peitma (naiste mood), et ta mässu ei tõstaks ja esile ei tükiks. Balletis, kus naine on lavastuse kesksel kohal ning kus naine on mõeldud kujutama mehe soovunelmat, ei kuulu naise keha ja selle kuvand enam talle. Modernitantsija on kaasaegne juba feministlike liikumistega, mis asetab tema keha hoopis teise ühiskondlikku konteksti. Naise keha on tema enda keha.

Jaotades keha tükki on meil lihtsam seda vormida ja alistada, kaotades ära loomulikkuse. Nägemus kehast kui instrumendist, eirab keha elavat olemust – pidevalt muutuvat ning kujunevat keha, mis on inimesega kogu aeg kaasas ning on osa sellest, mis inimeses ja temaga maailmas sünnib. Tantsija, kelle keha on pidevas töötlemises, peab seetõttu omandama teadmise, mis on õige ning mis vale, vastavalt sellele, millisena tantsutehnika liikumist kujutab. Iga tehnika taga on idee kehast ja liikumise olemusest. See tähendab, et tantsutehnikate ajaloolis- kultuuriline kontekst hakkab kujundama tantsija identiteeti, mille järgi kujuneb tantsija arusaam liikumise toimimisest. (Januškevits 2016, lk 3)

Tükeldada keha, drillida ja järjepidevalt vormida, küsimata „miks?“ me midagi teeme on palju lihtsam, sest keha on alistatud. Nii saabki tantsija kehale omaseks idee, millel tehnika põhineb ning keha on automatiseeritud, idee toimib läbi keha ja vaimu eristamise. Seega täidab ka tehnikatund, mis käsitleb keha kui töödeldavat objekti, enda eesmärgi ning aitab balleti ideed saavutada. Kui eesmärk pole aga pelgalt idee saavutamine vaid kehastamiseni jõudmine –

liikumise kehale omaseks saamine nii, et jääb alles tantsija orgaanika ja keha loomulikus, pole mõistlik tehnikat sellisel viisil ka edasi anda, sest kaasaegsele tantsijale pole sellest kasu, vaid tekitab tema identiteedis vastuolu (eesmärk ja vahendid lähevad lahku).

Maurice Merleau-Ponty tajufenomenoloogia (orig.: “Phénoménologie de la perception”, 1945) olulisim panus seisneb inimihu asetamises filosoofilise mõtte keskmesse. Kritiseerides kartesiaanlikku keha ja vaimu eristust ja püüdes ühendada idealistlikke ning realistlikke filosoofilise mõtte traditsioone, leiab Merleau-Ponty, et inimese keha on elatud keha — ihu. Mitte anatoomiline ja füüsiline rakkude kogum või asi ega ka puhas teadvus, vaid elav lihalik organism, mis on ühtaegu nii subjekt kui iseenese objekt. (Nigu 2008, lk 36) Sõna „keha“ on antud käsitluses struktuuriliste aspektidega kui ka n-õ elava kehana. See tähendab, et ta saab olla objektiseeritud e. väljastpoolt vaadeldav ja kogetav e. seespidiiselt vaadeldav keha. Kogetav keha on kui organism ning materjal, see ei viita millelegi muule kui iseendale ning pole mingi idee väljendus, objektiseeritud keha on kui *puppet-like* (marionett), mis on idee *transmitter* (edastaja). (Pavis 1998, lk 34).

Kuna kaasaegne tants on kujunenud vastandudes balletile, siis on ka selle ideed kehast lähtuvad – kasutatakse kehale omaseid printsiipe liikumise teenistuses, töötamata neile vastu. Selline mõtlemine on lähemal kehastamise mõistele, lähtutakse ja väärtustatakse keha, mis on meiega kogu aeg kaasas. Toimetades kaasaegse tantsu väljal on mõistlik rakendada sellele omaseid printsiipe ka tehnikatunnis, mille väline kuvand on vastandlik, pannes printsiibid antud konteksti raames tööle. Mida suurem on integratsioon, seda väiksem on konflikt õpilastel erinevate tehnikate vastandlike nõuete vahel. Oluline on ka mõista, et balletitehnika tunnis tegeletakse sellega „miks seda niiviisi tehakse?“ mitte „milline see välja näeb?“, seega on põhirõhk seespidiisel arusaamisel „kuidas teen, mil viisil?“.

Kaasaegne ballett ei kätke endas kõigest tehnika mugandamist tantsija kehaliste eelduste järgi, vaid nõuab ka õpetaja poolt tantsijale teistsugust lähenemist. Õpetaja ülesanne pole mitte ainult vormi edasi andmine ja drillimine, vaid uurimuslik õpetamine ja suunamine, et leida ja avardada õpilase kehale omaseid piire ning luua ka sügavam arusaamine liigutuste toimimisest kehas. Õpetaja peab andma edasi balletitehnikat nii, et õpilane ei peaks end igas tunnis lammutama ja taas üles ehitama, lahutades kehale omast orgaanikat. Lähenedes tehnikale uurimuslikult ja süvitsi, loob see õpilasele võimaluse tehnika toimimisest aru saada ning seda ka teistes tundides

rakendada. Oluline on aru saada tehnikate ühisest toimimisest kaasaegse tantsu väljal, mitte vastandumisest kehas.

3.1 Kaasaegne ballett

Balletitund teenib mitmeid eesmärke. Esiteks, see sisendab liikumismustreid ja aitab kaasa lihaskonna arengule, mis on kooskõlas klassika esteetika eesmärkidega, näiteks jalgade väljapoolsus ja ülakehaga hoitus. Lõpuks, kui fundamentaalsed liikumised on omandatud, liigub rõhk sammude kombineerimisele viisil, mis esitavad tantsijale väljakutse kogema raskuse korrigeerimist ja kandumist, viima tema potentsiaalset painduvust maksimumini ja lihvivad tantsija ekspressiivsust, musikaalsust ja fraseerimist. (Paskevskaja 2005, lk 7) Seega peaks tehnika õppimine alguses keskenduma puhtalt baasoskuste omandamisele, et mõista tehnika toimimist, läbi sõnavara kordamise arendada õigete lihaste tööd ning jõuda enda telje tunnetamise ja õige joondumiseni.

Üldistavalt võiks näha balletitehnika tunni areng TÕ VKA's välja alljärgnev:

I aasta

Esimene aasta on õpilasele sissejuhatav ning keskendutakse balletibaasile: hoiak, neli punkti, lihasjoondumine ja põhielemendid, õpitakse terminoloogiat, oluline on balletile omane musikaalsus. Õpetamise aluseks on Balletikooli I klassi programm, aga õpitakse läbi kaasaegse tantsu mõtlemise, näiteks: kasutatavad harjutused keskenduvad nii sisse kui välja rotatsioonidele võrdselt, et treenida ja tugevdada kaasaegse tantsija sidekude ja süvalihaseid, keharaskuse jaotumisel keskendutakse raskuse toomisele maha (lühka ennast üles kaotamata kontakti põrandaga, mitte tõmba ennast üles, maast lahti). Alustatakse põrandalt – harjutused kummilindiga süvalihastele ja sidekoele jne. Liigutakse tugipuu äärde, et luua baas – õpilase eesmärk on läbi balletiraamistiku enda keha tundmaõppimine, tsentrumi, telje ja piiride leidmine (näiteks kehapoolte erinevuse puhul tuleb orienteeruda kinnisema kehapoolte järgi, anatoomiliste iseärasustega arvestamine nagu hüpermobiilne põlveliiges, X-jalad, jalalaba võlvi probleemid jne.), arusaamine kehast kui tervikust. Jõutakse keskel sooritatavate harjutusteni. Õpilane omandab oskuse enda keha võimeid hinnata, enese arengut analüüsida ja arusaama temale optimaalsest kehatööst. Oluline on balletist arusaamine kui ettevalmistusest – ballett kui

tehniline alus, mis loob baasi teistele tehnikatele. Eesmärk õppida: kuidas antud tehnika toimib konkreetses kehas. Esimesel aastal saab alguses ka tantsulise sõnavara ühtsustamine, lisaks balletiterminoloogia õppimisele ka anatoomias ja kinesioloogias õpitava korrektse sõnavara omandamine, mida kasutatakse läbivalt kõigis tehnikatundides. Seda selleks, et ka läbi kasutatava sõnavara oleks tehnikatunnid omavahel seotud ning anatoomiast ja kinesioloogiast tulenev sõnavara looks arusaamise kuidas läheneme kehale (seestpoolt väljapoole).

II aasta

Teise aasta algul toimub lihastöö taastamine (suvevaheajalt) ja arendamine. Keskel tehtavate harjutuste ja tantsuliste kombinatsioonide rikastamine. Jätkatakse balletileksikoni edasi õppimisega, omandatakse keerukamat koordineerimist, tõstetakse soorituse tempot. Teisel aastal peaksid alustama tudengid liikumist iseseisvuse suunas. Tundides alustatakse praktiseerimist õpetamise poolega, luues ise harjutusi, tantsulisi kombinatsioone, kasutades terminoloogilisi oskusi. Tudeng omandab vajaliku põhja ja enesekindluse iseseisvalt tunni läbiviimiseks.

III aasta

Jätkatakse taas balletileksikoni edasiõppimisega ning rõhk on tantsulisusel ja enese „mina“ lisamisel. Jõutakse iseseisva tunni läbiviimiseni. Tunni läbiviimisel orienteerutakse tudengi isiklikule suunitlusele, kuidas ta integreerib balletti vastavalt oma tuleviku valikutele. Tegeletakse lahenduste otsimisega vastavalt tudengi vajadustele ning erinevate stilistikate, koreograafia seoste avastamise oskusega. Praktilise väljundina tegeletakse repertuaari ehk iseseisvalt valitud modernballeti katkendi õppimisega ning esitamisega.

Leian, et neid eesmärke toetab vaid kaasaegne mõtlemine ja balletitehnika rakendamine kaasaegsel kujul, orienteerudes orgaanilisusele ja sidususele.

Sulamith Messerer, mainekas Vene meister, on öelnud – „Balletis pole trende. On olemas halb ballett ja hea ballett ja see on kõik“. Pidades silmas tehnikasisest tarkust ja reeglite universaalsust, mis määravad selle rakendumise. Kui tehnika käsitlemine on vastavuses füüsikaseadustega, siis see edendab tehnikat ja on „hea“ ballett, kui see aga ei tunnista liikumise printsiipe on tantsija isiklik kogemus ja sõnavara teostus õõnestatud ning on seega „halb“ ballett. (Paskevskaja 2005, lk 6)

Liikumiskontseptsioonid näitavad tantsijale suuna liigutuse alguspunkti ning annavad tantsijatele vahendid millele toetuda, et aru saada jõududest, mis toetavad kindlaid liigutusi. Kontseptsioonid juhendavad tantsijaid aru saama dünaamikast, pingutusest, motivatsioonist ja kehasse suhtumist, mil keha tegeleb selle ruumi hõlmamise ja määratlemisega, milles ta viibib. Need kontseptsioonid on inimese lokomotoorse tegevuse baasiks ning seetõttu ka olulised balletitehnikas sama palju nagu moderntantsu tehnikas. (Paskevskaja 2005, lk 5-6)

Neid kontseptsioone toetavad liikumisprintsiibid. Allpool toodud liikumisprintsiiptidega tegeletakse nii balleti kui kaasaegse tantsu tunnis, olgugi, et neid märgatakse (sõnavara kasutuse tõttu) pigem kaasaegse tantsu tunnis:

1. Tsentrumist lähtuva liikumisega
2. Raskuse kasutuse ja jaotusega ning selle alamkontseptsiooniga kukkumine ja taastumine, tagasipõrge
3. Kehaosade isolatsiooniga kui ka suhestumisega tervikusse
4. Opositsiooniga, et luua kergust ja tasakaalu
5. Suspensiooniga (ibid, lk 3)

Kuna balletiterminoloogia kirjeldab liikumist pigem kvaliteedist kui füüsilisest aspektist lähtuvana, on lähenemine erinev sellest, mil viisil kaasaegne tantsija on harjunud liikumist omandama. Anna Paskevskaja võtab probleemi lühidalt kokku „Kui sammu nimi loob ainult visiooni kujundist ning keha pindmisest lihasmanipulatsioonist (mis on peaaegu paratamatu kui õpitakse imiteerides ja mehaaniliselt) on tõenäoline, et tantsija, kes liigutust sooritab, tähelepanematu sisemiste lihaste toe suhtes ning selle suhtes, millist rolli mängivad gravitatsioon ja põranda kontakt liikumisel. Veel enam liikumise kvaliteet, põhjus ja alusdünaamikad on peidetud, mitte esile tõstetud (ibid, lk 5). Küsimus ei ole mitte selles, kas balletiterminoloogia on vajalik, vaid selles, et lisaks balleti terminoloogiale, võiks olla balletiõpetaja sõnavaras kasutusel ka kaasaegsele tantsijale tuttav, eelpool mainitud terminoloogia. Nii on harjutustes kasutatavad printsiibid ka õpilase jaoks nähtavad ja liikumine jõuab kehasse seespidielt, mitte välise vormina. Kaasaegse tantsu printsiibid võimaldavad balletitehnika omandamisel õpilasel leida liikumisele kehapõhine füüsiline alus, et tantsija jõuaks arusaamisele kehas toimuvast terviku suhtes, andes sellisel viisil õigele sooritusele funktsionaalse arusaamise, mitte pelgalt vormini jõudmise. Avardades selliselt arusaama liikumise mehaanikast ja dünaamikast, läbi kehastamise, mitte jäljendamise kontseptsiooni. Lisaks hakkab siinkohal ka toimima eelpool mainitud

sõnavarade ühtsustamine, mis tuleb anatoomias ja kinesioloogias õpitavast sõnavarast, luues erinevatest tehnikatest pärinevale terminoloogiale ühtse baasi, mille alusel me kehale läheneme.

Printsiipide kasutamine on vaid väike osa kaasaegse tantsu integreerimisest. Kaasaegne tants, kõige üldisemas mõttes, lähtub kehast. See tähendab, et liikumine saab alguse seestpoolt, motivatsioon on sisemine. Selline lähenemine tehnikale aitab kohe alguses keskenduda teljele ning joondumisele, pannes paika baasi. Seespidine lähenemine aitab tantsijal leida tasakaalu, otsida abi põrandast ja gravitatsioonist ning luua ruumi liigete vahel. See loob ka loomuliku kehahoiu läbi õige joondumise, tantsija ei ole „lukus“. Keha, millel pole üleliigseid lihaspingeid, tagab sundimatu ja efektiivse kehahoiu ning optimaalse liikumispotentsiaali ja on vaba väljendama tantsija emotsioone ning erinevaid kunstilisi väljendusi (Autere, Ballet Body Logic).

Lisaks kaasaegse tantsu printsiipidele, sidusin enda tundidesse ka imaginaarsust, mida on võimalik kasutada erinevate eesmärkide jaoks – loomingulise vabaduse saavutamiseks kui ka antud kontekstis olulise, õigest tehnikast arusaamiseni jõudmiseks. Imaginaarsus inspireerib improvisatsiooni ja tugevdab esitust, tehnikat ja liikumisdünaamikat. See algatab ajus uusi mustreid. Imaginaarsus võib tutvustada sõnavarasse uusi liikumiskvaliteete ning anda uusi kogemusi, et avardada liikumissõnavara. Florance Fleming Noyes arendas kahekümnenda sajandi alguses uue tantsu õpetamise süsteemi, toetudes looduse pildimaterjalile, et vabastada naisi nende füüsilistest limiteeringutest. Tantsupedagoogid kasutavad imaginaarsust, et stimuleerida joondumist ja õiget tehnikat. Kasutades imaginaarsust, tõi Graham enda õpilastele, kompanii liikmetele ja rollidele kõrge kontsentreerituse, et vabastada sisemist energiat. (Fuber & Minton 2016, lk 104)

Läbi piltide luuakse tantsijale kuvand, mil viisil liigutust sooritada või kuidas enda kehahoidu parandada, siinkohal on oluline, et pildid oleks seostatavad. Balletitundides on väga sagedased kommentaarid „tagumik peitu“, „kõht sisse“, „selg sirgu“ mis oma olemuselt on üldistavad ja kohe esimese harjutuse juures tõmbavad õpilased krampi. Selle asemel on paslik võtta aega ja keskenduda teljele – raskus kandub maasse ja lülisammas pikeneb, keskendudes näiteks reieluupeale ruumi loomisega, asetub vaagen ise õigesse paika, tekitamata üleliigset lihaspinget ning luues kohe suurema liikumisamplituudi ka puusaliigeses. See tähendab, et taaskord on oluline kasutada tehnikaid ühtsustavat, korrektset sõnavara. Samal ajal aitab antud lähenemine tantsijal olla ka kehateadlikum, sest siinkohal on lähenemine läbi sisemise äratundmise ja tantsija

tegeleb enda keha kui elava kehaga, mitte objektiga, mida nähakse vaid väljapoolt. Tuttavad ja õiged sõnad aitavad tantsijal saada kiiremini aru, kuidas enda liigutust korrigeerida, nii püsib ka tunni tempo. Pilt võib olla edastatav ka läbi õige puudutuse, mis taas paneb tantsija keskenduma lihasele, mitte välisele tulemusele. Väga olulisel kohal on anatoomiliselt ja kinesioloogiliselt korrektne sõnavara, mida kasutatakse läbivalt ka kõikides teistes tehnika tundides, sidudes printsiipe ning terminoloogiat.

Andes tunde läbi kaasaegse tantsu printsiipide ning toetades ka imaginaarsusele, integreerides teadmisi, mis on omandatud teistes tehnika tundides ja mille alusel õpilased end kui kaasaegset tantsijad identifitseerivad ning mille järgi toimub enda keha pidev kontroll, oli võimalik näha, et õpilasel on lihtsam korrektsioonidest aru saada või kergem enda keha ja liikumist analüüsida. Arvan, et tänu sellele tunneb õpilane end küll mugavamalt balletitunnis ning hakkab ümber kujundama teadmisi, mis tal balletist on, kuid selleks, et saavutada tulemus, kus ballett ja kaasaegne tants eksisteerivad koos tantsija kehas nii, et ballett poleks keha allutav vaid kaasaaitav, peame alustama baasist – balleti kontseptsiooni ümber kujundamisest TÜ VKA jaoks.

4. KOLMAS FAAS

Eelnevalt jõudsin selleni, et balletitund võiks toetada kaasaegset tantsijat kõige paremini siis, kui me tegutseme balleti väljal kaasaegse tantsu väljale omaste reeglite alusel. Pöörates põhirõhu tunnis kasutatavale sõnavarale ning nägemusele liikumise algmotivatsioonist. Jõudsin selleni, et kaasaegne balletitund peaks olema oma olemuselt uurimuslik, individuaalselt tantsija keha põhine, liikumiselt seespidiselt väljapoole kasvav, rakendama kehale omaseid füüsilisi liikumisprintsiipe enda kasuks nii, et õpilane on sealjuures väga kehateadlik. Oluline on, et kaasaegsel tantsutunnil ja balletitunnil oleks ühine pinnas, kuhu peale toetuda – anatoomiast ja kinesioloogiast pärinev sõnavara, mis toetab somaatilist mõtlemist.

Siit jõudsin järgmise küsimuse juurde. Me võime küll kaasaegset tantsu sel viisil integreerida, kasutades antud printsiipe tunni teenistuses, kuid väljad on endiselt erinevad. Väljade erinevust ei markeeri mitte ainult sotsiaalsed ja sümbolilised tunnused vaid ka liikumisfilosoofilised. See tähendab, et väljade sotsiaalsed, sümbolilised väärtused on erinevad, sealjuures ajalugu ja kultuur, aga ka arusaam liikumisest ja kehast, dünaamikast, pingutusest, motivatsioonist (seespidine või välispidine) ja kehasse suhtumisest, ruumi hõlmamisest ja määratlemisest suhtes kehaga, on erinev. Järelikult peaks olema ka balletiväli ümberkujundatud antud kontseptsiooni jaoks? Balleti ajalugu me ümber kujundada ei saa, aga kas on võimalik ümber kujundada selle kultuuri TÜ VKA jaoks?

Jõuan tagasi enda seminaritöö juurde, kus näen tantsutehnikat tantsija olemusliku identiteedi kujundajana. See on identiteet, mis on kindlaks määratud ja muutumatu, ning tantsija puhul saame öelda läbi paika pandud omaduste, mis pole ajaga muutuvad, kas tegemist on või ei ole tantsijaga. Tantsija mitteolemuslik identiteet on aga vastavalt keskkonnale pidevalt ümber

kujunev, olemuselt voolav. See on sõltuv tantsutehnika kultuurist; ajaloolis- kultuuriline kontekst, kus tantsutehnikat praktiseeritakse – see kannab endas tantsutehnika ajalugu. Selle teatavaid hoiakuid kehale (milline peab olema tantsija keha, keha kui objekt, keha kui elav keha), suhtumist liikumisse ja nõudeid liikumisele, suhtumist tantsijasse ja tantsuõpetajasse (Januškevits 2016, lk 5). Identiteet on suhestuv ja erinevus saavutatakse võrdluses teistega – sümbolilise tähistamise kaudu. Läbi sümbolilise tähistamise saame aru sotsiaalsetest suhetest ja tavadest. (Woodward 1997, lk 12) Sel juhul saame läbi olemusliku identiteedi pidada tantsijateks neid, kes tegelevad tantsutehnikaga ning neid, kes tehnikaga ei tegele, mittetantsijaks. Mitteolemusliku identiteedi uurimisel saab selgeks aga ka see, mil viisil eristatakse tantsijaid, kes on ja kes ei ole näiteks kaasaegne tantsija ning kujundatakse väljasiseselt arusaam välja piiridest. Sõltuvalt balletivälja olemusest ja näiteks selle liikumise nägemusest, ei sobitu kaasaegne tantsija balletivälja piiridesse, sest professionaalne tantsija ei tegutse antud väljal „põrandal rullimisega“. Kuna kaasaegne tantsija ei muutu aga balletitundi astudes baleriiniks, ei saa ühtäkki hakata kehtima balletivälja reeglid. Tantsutehnika aga nõuab, et tantsija identifitseeriks end vastava tehnika kultuuriga. Järelikut peavad olema antud väljal teistsugused nõudmised, võrdluses tavapärase balletivälja kultuuriga. Probleemi lahendus ei saa olla nii lihtne, et integreerime ainult kaasaegse tantsu printsiipe ja balletitunnid täidavad tänu sellele enda eesmärgi täielikult. Mil moel saame me välja reegleid ümber kujundada nii, et me tegeleks siiski balletiga, kuid samal ajal ka elava kehaga? Kas me saame rääkida välja reeglitest mida tuleks muuta või mis peaksid jääma alles selleks, et me räägiks endiselt balleti väljast?

4.1 Muutes kontseptsiooni

Varaseim kunstiteooria, kreeka filosoofidelt pärinev, väitis, et kunst on mimees (*mimesis*), tõeluse jäljendus. Platonil ja Aristotelesel käib kunsti mimeesiteooria käsikäes eeldusega, et kunst on alati kujutav. On tõsi, et kogu Lääne teadvus ja mõtlemine kunstist on jäänud piiridesse, mille määras kreeka teooria kunstist kui mimeesist või taasesitusest. Just selle teooria tõttu muutub kunst kui selline – ülema ja enamana üksikutest kunstiteostest – problemaatiliseks ja hakkab kaitset vajama. Ja just kunsti kaitse sünnitab veidra nägemuse, kus miski, mida me oleme õppinud nimetama „vormiks“, lüüakse lahku millestki, mida me oleme õppinud nimetama

„sisuks“, ning sisu heasoovliku kehtestamise olemuslikuks ja vormi lisandsuslikuks. (Sontag 2002, lk 11-12)

Asetades balleti kunstiajaloo teooria konteksti, võime pidada ka seda tõeluse jäljenduseks, olgugi, et tõeluseks siinkohal on ajastu idee, mille poole püüeldi. Vaatamata sellele, et sisu ja vormi lahku löömist võib pidada veidraks nägemuseks, mis on tekkinud kunsti kaitseks, kasutan seda lahknevust otsides lahendust enda küsimusele.

Arvan, et balletis kui kunstis on esmatähtis vorm, oluline on keha väline kuvand, balleti skulpturaalsusele omaste joonte ja ümarvormide saavutamine, keha füüsilisuse eiramine, tantsija virtuoossuse demonstreerimine, tantsija eesmärgiks laval pole olla inimlik ja vaatajaga samastuda, ebamaisus ja üleiniimlikus on siht. Kuna liikumise alge tuleb mujalt (väliselt loodud kuvandist), mitte kehast, siis saame seda eristada orgaanikast, muidu me lähtuksime kehast. Samamoodi saame siit lahutada ka dünaamika, mida on võimalik küll liigutusele lisada, kuid mis puhtale vormi täitmisele omane pole. Balleti sisuks võiks seejuures pidadagi tehnikat ning ehk ka tantsija kehale toetumist, mis oma füüsilisusega tagaks ka orgaanika ja dünaamika, seda vaid juhul, kui me ei eiraks tantsija elavat keha. Kuna eesmärk on täita vormi, mis püüdleb vastanduda füüsilisusele, eirab see ka keha elavat olemust, seega liikumisdünaamika on ehk saavutatud füüsikaseaduste vastu töötades, kuid orgaanika läheb kaduma. Võtan appi sõna „stiil“³, mis on antud juhul sama mis vorm. Sellise tõlgendamise käigus võime balletti lahata kaheselt, balleti stiil on vorm ning balleti sisu on tehnika.

Balletistiil on kujunenud läbi sümboliliste ja sotsiaalsete väärtuste ning seetõttu on ka need väärtused esmatähtsad. Tsiviliseeritust näitab eksalteeritud ja rafineeritud, lihvitud, kontrollitud käitumine ja keha, seega keha ei ole ega pea toimima loomulikult ajastul, mil ballett sünnib. Sotsiaalsed ja sümbolilised väärtused on stiili kujunemisel esmatähtsad, seetõttu on ka kehaloogilisus teisejärguline. Mistõttu ei saa ka tantsutehnika ja selle tantsutehnika najal loodud kunst kanda endas keha loomulikkuse mõtet.

Balletistiil, mis pöörab tähelepanu välisele olemusele, tegeleb ka tehnikaga, sest tehnika on loodud antud stiili toetama. Balletitehnika aga ei pea tegelema stiiliga, see võib pöörata tähelepanu liigutuse funktsionaalsusele ilma, et võtaks omaks näiteks stiilile vastava füüsilisuse eiramise.

³ Stiil- (kunstis, kirjanduses, muusikas:) autorile, voolule, koolkonnale v. ajastule omane väljendus- v. kujutuslaad, sellele iseloomulikud ühtsed jooned (ess)

Isegi nüüdisajal, mil enamik kunstnikke ja kriitikuid on hüljanud teooria kunstist kui välise tõeluse taasesitusest ning eelistab teooriat kunstist kui subjektiivsest eneseväljendusest, on jäänud mimeesiteooria põhitunnus püsima. Kas me hoomame kunstiteost pildimudeli alusel (kunst kui reaalsuse pilt) või väitemudeli alusel (kunst kui kunstniku väide), on sisu ikka esmane. Sisu võib olla muutunud. See võib olla vähem kujutav, vähem ilmselt realistlik. Kuid endiselt eeldatakse, et kunstiteos *ongi* samane oma sisuga. (ibid, lk 12-13)

Leian, et ballett ongi balletitehnika, aga vaid siis, kui me ei lahuta sealt balleti stiili. Kui aga lahutada balletist stiil, jättes alles vaid tehnika, ei räägi me enam kunstist vaid treeningsüsteemist, mis on loodud stiili toetama, et tekkida saaks ballett. Seega lahutades balletist stiili, jättes alles tehnika, on meil olemas vahend, mis aitaks toetada ka teisi stiile. Meil on seega võimalik seda ka rakendada kaasaegse tantsija tehnilise treeningu tarbeks, kui meil on arusaam antud tehnika toimimisest ehk selle funktsionaalsusest keha suhtes, mitte vormi suhtes.

Normatiivne jäljenduspoeetika, mida esindasid uusaristotellastest humanistid kuni XVII sajandi teise pooleni, tugineb kolmele mimeesi nõudele.

1. eeskujulikkus: antud poeetilises žanris tähtsaimate teoste kui eeskujude tundmaõppimine (üldnõue);
2. idealiseeritus: tõenäolise ja võimaliku, mitte tegelikult asetleidnud inimtegevuse kujutamine (pärineb Aristoteleselt);
3. funktsionaalsus: poeetiliste võtete allutus kunstilise mõju eesmärgile (samuti Aristoteleselt). (Priimägi 2005, lk 94)

16. sajandil välja kujunenud ballett ei olnud oma olemuselt uuenduslik, ta esindas mimeesi nõudeid täiuslikult. Kuigi balletitehnika on loodud kindla stiili eesmärki täitma, ei tähenda see seda, et me ei võiks tehnikat enda eesmärgi nimel rakendada.

Pöörates eelnevalt tähelepanu tantsija identiteedile, rääkides, et seda kujundavad tehnikavälja ajaloolis- kultuuriline kontekst ning püüdes seda konteksti ümber kujundada, on see ehk võimalik läbi kultuuri muutmise. Siinkohal võib küsida, kas balletitehnika kultuur on loonud stiili või stiil kultuuri. Mulle tundub, et balleti puhul ei saa nende teket teineteisest täielikult lahku lüüa, kultuur ja stiil on omavahel läbi põimitud.

Püüdes saavutada balleti stiili, mida saab saavutada vaid teatavate füüsiliste eeldustega tantsija, muudame me žanri kohe elitaarseks. See paneb paika viisi, kuidas saab antud stiili edasi anda, mil viisil nähakse tehnikat, keha ja õpetajat. Samas tõi balleti teke endaga kaasa esmakordselt tantsija professionaliseerumise, kultuur määras ära kellel on ligipääs tehnikale ning ka selle, mil viisil kõrgklassis tekkinud kunsti edasi kantakse, kes sellega tegeleda saab.

Esimesed naisballetitantsijad tulid lavale 1861. aastal. Järk-järgult nende tähtsus kasvas, saavutades 19. sajandi romantilise balleti ajastul tähelepanu üle meestantsija. Õpetamine, treening, teooria, koreograafia ja juhtimine jäi endiselt meeste kontrolli alla. (Thomas 2003, lk 96) Tantsukriitikud käsitlevad balletti patriarhaalse surve all olevana, baleriin on vaatamisväärsus meesvaatlejale. Ballett kannab edasi stereotüüpset nägemust haprast, mehe tuge vajavast naisest, naise keha on objekt ning mehe ihade edasikandja. Keha demonstreerimine ja sooliste erinevuste rõhutamine tuleb kõige paremini välja *pas de deux's* (mehe ja naise vaheline duett) – naistantsijat koheldakse sageli passiivse objektina, kelle funktsiooniks on olla meestantsija poolt manipuleeritud, sõltuv ja toetatud. (ibid, lk 96) Siinkohal võib tõdeda, et patriarhaalne kultuur on ka kujundanud stiili. Seega jään endiselt arvamuse juurde, et stiil ja kultuur käivad balletist rääkides tihedalt koos.

Viidates sellele, et tantsutehnika ajaloolis- kultuuriline kontekst kujundab tantsija identiteeti, ei ole me senini silmas pidanud tantsutehnikat, kui pelgalt treeningsüsteemi, vaid siiski kunsti. Lahutades sellest nüüd kultuuri või stiili, jääb alles treeningsüsteem, millele on võimalik lisada teine ajaloolis- kultuuriline kontekst. Näiteks kehastamise kontekst, mis võimaldab meil otsida tehnika funktsionaalsust. Seega kujundab tantsija identiteeti selle välja ajaloolis- kultuuriline kontekst, mis on ülene (kaasaegse tantsija puhul kaasaegse tantsu väli) ja teisel väljal kujundaks seesama kontekst (näiteks balletiväljal) nägemuse treeningsüsteemist ning arusaamise, kuidas rakendada antud välja treeningsüsteemi enda otstarbeks. Kui näha siinkohal probleemina, mis jääb balletist alles siis, kui me näeme seda pelgalt treeningsüsteemina, võin siin kohal öelda, et sisu on siiski tekkinud kandmaks edasi teatavat esteetikat. Seega saame me tegeleda elava kehaga, kuna kasutame balletitehnika funktsionaalsust selleks, et uurida ja arendada enda keha antud stiili kontekstis ilma, et me peaks rakendama stiilile omaseid nõudeid kehale. Teisisõnu me tegeleksime kehastamisega.

Kaasaegses tantsus lavale jõudev lugu tekib puhtalt kehalisusest ja kui uskuda Trisha Browni „Minu tantsudes ei ole salajast tähendust. Nad on füüsilise kuju saanud vaimsed harjutused.“

(Brown, 2017. aasta rahvusvahelise tantsupäeva tervitus), siis muud, peidetud tähendust poelgi. Ballett tõstab aga esile, et kõigepealt ta ongi lugu ning mida kaugemal toorest kehalisusest, seda parem. Leian, et balletti on võimalik kasutada ja ka sellele tuleks kasuks, kui me vabastame ta mehe soovunelma ebamaisuse kammitsaist ning seame selle reaalsesse tantsija kehasse, mehe ning naise kehasse. Muudame arusaama sellest, millisena näeb antud kultuur tantsijat ning tantsija keha, kellele see kuulub ja kuidas seda koheldakse. „Meie keha on väljendamise tööriist, mitte millegi kujutamise vahend. See mõte vabastab meie loovuse, see on kunsti tegemise esmane õppetund ja kingitus“ (ibid, 2017. aasta rahvusvahelise tantsupäeva tervitus).

Mõistes tantsu kehastamisena, loob see pinnase liikumise „läbielamiseks“, nii muutub see tantsija enda jaoks põhjendatuks ning publikule veenvaks. Lavale jõuab tantsija poolt läbielatud eluline kogemus, sest tantsija näeb keha elavana ning kõiges „kohal olevana“ – kaasas kõiges, mis tantsijas ning tema ümber sünnib. Kehastamise spetsiifilisus käib endiselt läbi tantsutehnika. (Januškevits 2016, lk. 31)

5. JÄRELDUSED

Eelnevalt olen otsinud vastust küsimusele, mil viisil peaksid olema balletitehnika tunnid läbiviidud TÜ VKA's arvestades, et koolitatakse kaasaegse tantsu suunitlusega õpetajaid, koreograafe, kes õpingute jooksul on ka tantsijad. Põhjuseks, et praegune balletitund ei toeta õpilasele seatud eesmärgi täielikult ning millegipärast näib tehnika õpilast „lukustavana“ mitte liikumise tarbeks rakendatavana. Jõudsin arusaamisele, et õpilase liikumist ei piira mitte tema vähene tehniline baas, vaid suhtumine balletti kui ületamatusse ja elitaarsesse vormi. See viis mind taaskord uue küsimuseni, kuidas või mil viisil saab seda suhtumist muuta?

Kasutades väljateooriat, toon nähtavale balleti ja kaasaegse tantsu välja erinevused – erinev ajaloolis-kultuuriline taust ning liikumisfilosoofia, mis määravad ära arusaamise tantsija kehast ja liikumisest. Arvestades, et TÜ VKA's toimetame kaasaegse tantsu väljal, pole mõistlik balletitundi astudes hakata toimetama ainult balletivälja kontseptsioonide alusel, leidsin, et targem on tegutseda selle välja printsiipide toel, mis on antud olukorras ülene ning leida ühine pinnas, mis aitaks erinevaid kontseptsioone kehas siduda.

Tuues nähtavale, et nii kaasaegse tantsu tehnika kui balletitehnika tegelevad samade liikumisprintsiipidega, kuigi nende kasutamine on erinev, leidsin, et erinevaid liikumisfilosoofiaid aitaks kehas ühtsustada ja õpilasele arusaadavaks teha kaasaegses tantsu sõnavarast tulenevate liikumisprintsiipide integreerimine, sest kaasaegse tantsu väli on hetkel ülene. Kaasaegsest tantsust tulenevad liikumisprintsiibid viitavad koheselt ka liikumismotivatsioonile ning aitavad sel viisil kaasaegsel tantsijal leida liikumise õige sooritamine läbi seespärase tunnetamise, mitte läbi välise vormi saavutamise.

Antud sõnavara integreerimine tõi ka arusaamise, kuidas anatoomiast ja kinesioloogiast tulenev sõnavara kasutus ühtsustab kogu tantsulist sõnavara ning võiks olla kasutatud kõikides tehnika tundides. Olles sel viisil kõiki tehnikatunde siduvaks osaks, ning looks ka arusaamise, et kehale läheneme seestpoolt väljapoole.

Samuti leidsin, et balletitehnika ei tohi eirata tantsija keha füüsikalisi omadusi, vaid peaks neid liikumise tarbeks rakendama, seda aitab teha kaasaegse tantsija seespiline vaade kehale. Luues sellisel viisil uue arusaamise balletitehnika dünaamikast, pingutusest, motivatsioonist ja kehasse suhtumisest, ruumi hõlmamisest ja määratlemisest suhtes kehaga. Õpilane tegeleb antud viisil tehnika funktsionaalsusega, mitte vormiga ning lähtub kehast kui elavast kehast, mitte kui objektist mida töödelda.

Saan vastuse enda küsimusele. Suhtumist saab muuta nähes balletitundi kui kaasaegset balletitundi, mida toetab anatoomiline ja kinesioloogiliselt korrektne sõnavara, kaasaegse tantsu printsiipide sidumine, keha füüsilisuse teadvustamine ja rakendamine, uuriv õpetamismeetod ja ka imaginaarsuse sidumine. Antud järeldus tõi mind aga uue küsimuseni. Kas me saame ümber kujundada balletikontseptsiooni TÜ VKA jaoks, sest see kätkeb endas enam, kui tunni muutmist? Me peaksime muutma kultuuri. Põhjus, miks me soovime kontseptsiooni muuta, on tantsija identiteedi kujunemisest lähtuv, selleks, et tantsija ei peaks end identifitseerima kartesiaanliku kehanägemise kaudu.

Võttes appi kunstiteooria ning eristades balletis kui kunstis vormi ja sisu, saame me rääkida balletitehnikast kui sisust, ning stiilist, kui vormist. Kus balletistiil tegeleb ka tehnikaga, aga balletitehnika ei pea stiiliga tegelema. Põhjus, miks me seda teeme, on balletistiili ja -kultuuri sidusus, mis on kujunenud läbi mehe soovunelma nägemaks keha kui objekti ning mis seetõttu tantsijale ei kuulu, vaid on pelgalt idee kandja. Kaasaegne tantsija tegutseb kehalisuse pinnalt ja balleti püüdleb kehalisusest võimalikult kaugele. Selline stiili ja tehnika eristamine aitab meil lahutada tehnikat kultuurist, et kasutada antud tehnikat teisel väljal. Nähes seda küll, kui treeningsüsteemi, kuid millel samal ajal säilib esteetika, ilma et kannaks edasi stiililisi väärtuseid. Tegeleme endiselt balletiga, aga väljast tulenevalt saame me tegeleda elava kehaga, kuna kasutame balletitehnika funktsionaalsust selleks, et uurida ja arendada enda keha antud stiili kontekstis, teisisõnu me tegeleksime kehastamisega.

Järelikult läbi balleti sisu (tehnika) ja vormi (stiil) eristamise saame me muuta balletikontseptsiooni, sest me eristame treeningsüsteemi kultuurist. See annab meile võimaluse

liita balletitehnikale (kui treeningsüsteemile) teise välja, kultuuri, meie kontekstis olulise, kehastamise kultuuri. Selline käsitus balletist võimaldab meil näha ka balletitehnika kontekstis tantsija keha, kui inimkeha tema individuaalsuses, füüsilist keha. Keha jääb väljendamise tööriistaks, mitte millegi kujutamise vahendiks, andes võimaluse mõista tantsu kehastamisena ning luues sellisel viisil pinnase liikumise „läbielamiseks“. Tantsija näeb enda keha elavana ning kõikjal „kohal olevana“, mis on oluline keha tervikliku nägemise aspektist. Balletitehnika on sellisel kujul kättesaadav ja ka hoomatav TÜ VKA tantsija jaoks, mis tähendab, et vaatamata vastandlikele prioriteetidele, on tehnikate ühildumine kehas lihtsam.

KOKKUVÕTE

Käesolevas õpetaja lõputöös käisin läbi faasid, mis juhatasid mind otsima, kuidas muuta balletitehnika kontseptsiooni Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia jaoks.

Tegelesin küsimusega, mis piirab TÜ VKA tantsutudengi dünaamilist ja plastilist sooritust balletitunnis, sest sageli näib tudeng balletitunnis „lukus“ olevana. Lahendit otsides jõudsin suurema probleemini, tundus, et nägemus ja suhtumine balletti, on kui millessegi ületamatusse, püüdlus on pigem jäljendada ja järgi jõuda vormile, mis ongi mõeldud olema elitaarne ja kättesaamatu. Pöörates tähelepanu tehnika erinevale nägemusele kehast ja kehalisusest ning liikumisfilosoofiast, püüdsin leida ühtset pinnast, mille toel kaasaegne tantsija balletitehnikale võiks läheneda. Jõudsin järeldusele, et suhtumist saab muuta nähes balletitundi kui kaasaegset balleti tundi, mida toetab anatoomiline ja kinesioloogiliselt korrektne sõnavara, kaasaegse tantsu printsiipide sidumine, keha füüsilisuse teadvustamine ja rakendamine, uuriv õpetamise meetod ja ka imaginaarsuse sidumine.

Arvates, et antud järeldus ei muuda balleti ajaloolis- kultuurilist konteksti, mille nägemus tantsija kehast ja kehalisusest ei lähe kaasaegne tantsijaga kokku, vajab muutmist ka balletikontseptsioon TÜ VKA jaoks, sest kaasaegne tantsija ei tohiks end identifitseerida kartesiaanliku kehanägemise kaudu. Leidsin, et kontseptsiooni muutmine kätkeb endas enam kui tunni muutmist, me peaksime muutma kultuuri.

Jõudsin kunstiteooria vormi ja sisu eristamisele ning eristasin balletis vormina balleti stiili ning sisuna balletitehnika. Kuna stiil ja kultuur on balletis tihedalt seotud, aitab see eristada treeningsüsteemi kultuurist. Andes meile sel viisil võimaluse liita balletitehnikale (kui treeningsüsteemile) teise välja, kultuuri, meie kontekstis olulise, kaasaegse tantsu kultuur,

kehastamise kultuuri. Võimaldades meil nii näha tantsija keha kui elavat keha, füüsiliste aspektidega keha. Muutes sellisel viisil balletikontseptsiooni TÕ VKA jaoks ning nähes balletikultuuri kaasaegse tantsu välja alusel.

KASUTATUD ALLIKAD

- Autere, A.** *Ballet Body Logic*. <http://www.annemariautere.com/>, (21.05.2017)
- Brown, T.** 2017. *aasta rahvusvahelise tantsupäeva tervitus*. <http://stl.ee/1032/>, (25.05.2017)
- Castle, K.** 2000. *Tundmatu ja tuttav ballett*. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus
- Cohen, M. & Copeland, R.** 1983. *What is dance?* New York: Oxford University Press
- Foucault, M.** 2014. *Valvata ja karistada: vangla süünd*. Tartu: Ilmamaa
- Fuber, R. & Minton, S.C.** 2016. *Thinking with the Dancing Brain: Embodying Neuroscience*. New York: Rowman & Littlefield
- Januškevitš, V.** 2016. *Tantsija identiteedi kujunemine balleti ja kaasaegse tantsu põhjal*. [Seminaritöö]. Viljandi: TÜ Viljandi Kultuuriakadeemia
- Nigu, L.** 2008. *Keha ja tähendus nüüdistantsus: Fine5 Tantsuteatri lavastus „Panus“*. Tartu Ülikool. [Magistritöö]. Tartu.
- Paskevskaja, A.** 2005. *Ballet Beyond Tradition*. New York: Routledge
- Pavis, P.** 1998. *Dictionary of the Theatre: terms, concepts and analysis*. Buffalo: University of Toronto Press
- Preston-Dunlop, V & Sanchez-Colberg, A.** 2002. *Dance and the Performative: a choreological perspective ~ Laban and beyond*. London: Verve Publishing
- Priimägi, L.** 2005. *Klassitsism: Inimkeha retoorika klassitsistliku kujutava kunsti kaanonites*. Tallinn: TLÜ kirjastus
- Sontag, S.** 2002. *Vaikuse esteetika: esseed*. Avatud Eesti Fond: Greif

Thomas, H. 2003. *The body, Dance and Cultural Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan

Woodward, K. 1997. *Identity and Difference*. London: Sage Publications

SUMMARY

In this following teachers thesis i worked trough phases that led me to find a way how to change ballet conception for University of Tartu Viljandi Culture Academy.

I dealt with a question what limits the dynamic and ductile movement of UT VCA dance student in ballet lessons, because it is often seen that student seems to be stiff in the ballet lessons. Trying to find an answer I came up to a bigger problem, it seems that the way ballet is seen and perceived is insuperable, and students are striving to imitate and catch the form that is made to be elitist and unobtainable. Paying attention to the way different techniques vision body, materiality of the body and movement philosophies, I tried to find mutual grounding that could help contemporary dancer to approach ballet technique. Finding that perception can be changed by viewing ballet lesson as a contemporary ballet lesson that is supported by: vocabulary from anatomy and kinesiology, use of principles from contemporary dance, acknowledgment and use of body physicality, exploratory teaching method and also binding imaginary.

Thinking that this conclusion does not change the historical and cultural context of ballet, its vision of the body and materiality of body doses not conform with contemporary dancer, conception of ballet needs to be changed for the UT VCA because contemporary dancer should not identify themselves trough cartesian vision of the body. Finding that changing conception includes more than changing the lesson, we need to change the culture.

I reached to art theory, separation of form and content, and separated ballet style as a form and ballet technique as a content. Style and culture in ballet are closely tied therefor helps to separate training system from the culture. That way, giving us an opportunity to merge ballet technique (as a training system) with a different culture from another field, in our case, the culture from

contemporary dance, embodiment culture. Allowing us to see dancers body as a living body with its physicality. In that way changing the concept of ballet for UT VCA by viewing ballet techniques culture through the vision of contemporary field.

LISAD

Lisa 1 Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Valeria Januškvitš (sünnikuupäev: 30.03.1993)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose „Balletti kontseptsiooni muutmise olulisusest kaasaegses tantsu õpetamise kontekstis“, mille juhendajad on Anu Ruusmaa ja Kai Valtna

1.1. reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

1.2. üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

2. olen teadlik, et nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Viljandis, 25.05.2017